

На правах рукописи

АВДЕЕВА Вера Владимировна

НАИВНОЕ ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ

1950-х – 1990-х годов

Специальность 17. 00. 04 – Изобразительное
и декоративно-прикладное искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Екатеринбург – 2007

Работа выполнена на кафедре истории искусств ГОУ ВПО "Уральский государственный университет им. А.М.Горького"

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Голынец Галина Владимировна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения
Богемская Ксения Георгиевна
Государственный институт искусствознания
МК РФ

доктор философских наук, профессор
Вершинин Сергей Евгеньевич
ГОУ ВПО "Российский государственный
профессионально-педагогический университет"

Ведущая организация: Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств

Защита состоится «13» ноября в ____ часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.08 при ГОУ ВПО "Уральский государственный университет им. А.М. Горького" по адресу: 620083, г. Екатеринбург, К-83, пр. Ленина, 51, ком. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

Автореферат разослан « _____ » сентября 2007 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор социологических наук,
доцент

Лихачева Л.С.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Актуальность темы исследования. Сегодня наивное искусство, которое исследователи обычно относят к отдельной области примитива, стало общепризнанным явлением мировой художественной культуры XX века. Проблема примитива и раньше рассматривалась как одна из ключевых в истории искусства, "ибо в ней неразрывно связывались теоретические представления о первоэлементах художественного творчества"¹. Обращение к необычным художественным образам и непосредственность восприятия объединяют наивных художников разных национальных школ и времен. Вместе с тем, проявления наивного искусства в определенных локальных центрах имеют достаточно специфичный характер, что позволяет говорить о "наивном искусстве" того или иного национального региона.

Исследовательское поле данной диссертационной работы – наивное искусство Германии, оформившееся в полной мере лишь во второй половине XX века и до сих пор остающееся в отечественной науке «белым пятном», хотя в западном искусствоведении искусство наивных художников Германии воспринимается как значимая научно-исследовательская область, закономерно представляющая одно из ярких национальных художественных направлений.

Развитие наивного искусства в Германии во второй половине XX века стимулировалось регулярной выставочной практикой, активным функционированием значительного числа музеев и галерей (музеи в Реклингхаузене; галерея Циммер в Дюссельдорфе и многие др.), специализирующихся исключительно на нем. Однако богатый эмпирический материал, собранный в немецких музеях и галереях, в частных собраниях, до сих пор не нашел достаточного обобщения и осмысления еще и потому, что вопрос о критериях данного вида творчества в целом до сих пор остается

¹ Богемская, К. Г. Первоэлемент творчества / К. Г. Богемская // Декоративное искусство. 1993. – №1–2. – С.64.

дискуссионным и характеризуется наличием полярных оценок, поскольку художественная практика непрофессионального искусства выходит за рамки классического видения.

Интерпретация наивного искусства как целостного феномена способствует осмыслению различных маргинальных явлений в современной художественной культуре, их корреляции с общественной жизнью (например, внедрению политики гуманизации индустриальной среды в условиях модернизации). Кроме того, опыт социокультурного бытования наивного искусства в условиях постсоветской объединенной Германии помогает оценить его своеобразные арт-терапевтические функции для немецкой диаспоры, живущей за пределами своей исторической родины (немцев Урала, Поволжья и др. регионов). Тем более что отечественная культура на протяжении многих столетий имела тесные отношения с немецкой, которым свойственна «ситуация напряженного внимания, ревнивой дружбы-соперничества, укоренённости мастеров, вещей и людей одной нации в культуре другой»².

Степень научной разработанности проблемы. Наивное искусство Германии 1950-х – 1990-х годов никогда ранее не становилось предметом специального изучения в отечественной науке, особенно в русле рассмотрения его как специфического национального художественного явления. В российских трудах 1970-х годов, например, в работах Е. Марченко, А. Тихомирова, научных статьях А. М. Кантора в сборниках «Советское искусствознание» и художественной периодике, посвященных изобразительному искусству ГДР и ФРГ, область наивного творчества не затрагивается. К изучению немецких художников-самоучек исследователи не обратились и во время подготовки и проведения крупномасштабного выставочного проекта «Москва – Берлин – 1950–2000» (2004). Лишь в работе К.Г. Богемской («Понять примитив. Самодеятельное, наивное и

² Сиповская Н. Вступление / Н.Сиповская // Пинакотека. – 1999/3–4. – №10–11.

аутсайдеровское искусство в XX веке», 2001) кратко рассматриваются современная художественная ситуация в Германии, некоторые музейные собрания (в частности, Музей аутсайдеров в Бёнигхайме), деятельность Т. Рёске – директора клиники Хайдельбергского университета и исследователя знаменитой коллекции рисунков душевнобольных, собранной Г. Принцхорном. Проблема истоков европейского, в том числе, и немецкого наива (вотивной картины), соотношение официального и неофициального творчества затронуты были в статьях М. А. Бессоновой («Избранные труды», 2004). Опосредованный интерес отечественных исследователей к немецкому непрофессиональному искусству проявился также в обращении к декоративно-прикладному творчеству немецких мастеров³.

Проблемы развития наивного искусства Германии, вместе с тем, неоднократно затрагивались в западном искусствознании, где интерес к нему возник в 1950-е годы, одновременно с активным утверждением этого феномена в художественной практике, что выразилось в проведении целого ряда выставок наивных художников как в Германии так и в других странах Западной Европы. Именно тогда западное искусствознание обогатилось основополагающими взглядами на наивное и примитивное искусство О. Бихали-Мерина, Н.- Б. Томашевича, Р. Кардинала, Ш. Ткача, А. Порибны, А. Яковского, Р. Италиандера, О. А. Элерса, Г.- Ф. Гайста, М. Т. Энгельса. В их трудах анализируется социокультурный механизм функционирования наивного искусства в целом, акцентировано внимание на этимологии термина «наивное искусство», сделана попытка выявить его эстетическую природу, зафиксированы основные национальные направления и их отдельные представители. В схожем ключе рассматривали наивное творчество специалисты 1960-х годов Д. Малов, Г. Шмидт, Ф. Ро и Р. д'Арнонкур, являвшиеся одновременно кураторами выставочных проектов.

В середине 1970-х годов немецкие исследователи Т. Гроховиак («Немецкое наивное искусство», 1976), Р. Цюк («Шедевры немецкой

³ Проект 1999 – 2000 года "Хампельман & матрёшка: деревянная игрушка из Германии и России".

живописи», 1974) перешли к более детальному изучению наивного искусства Германии. В их интерпретации оно обрело вполне определенные национальные черты, расширился круг авторов, классифицированных по территориальному и тематическому принципу.

В 1980-е годы впервые была сделана попытка вписать творчество немецких наивов, работавших на территории разделенной Германии (ФРГ и ГДР), в мировой контекст: Г. Клауснитцер и Т. Гроховиак опубликовали обзорные статьи «Наивное искусство в Восточной Германии» и «Наивное искусство в Западной Германии» в фундаментальной «Всемирной энциклопедии наивного искусства» (издана в Белграде и Лондоне в 1984 году под ред. О. Бихали-Мерина и Н.- Б. Томашевича), где были обозначены его основные фигуры.

В 1990-е годы произошло расширение терминологического обозначения искусства самоучек и любителей: по отношению к ним стало широко применяться понятие «аутсайдеры» (см.: «Искусство аутсайдеров. Коллекция Шарлотты Цандер», 1999). Более того, Ш. Цандер ввела новую категорию художников-«пограничников», которые занимают промежуточное положение между наивами и арт-брютами. Научные сотрудники музеев Реклингхаузена Ф. Ульрих и Г.-Ю. Швальм в эти же годы обозначили компенсаторную функцию наивного творчества для немецких мастеров. Вслед за ними обосновали свои позиции немецкие коллекционеры Э. Циммер (Дюссельдорф), Ш. Цандер (Бёнигхайм), Р. Цюк (Мюнхен), Э. Хассбекер (Хайдельберг), М. Кюн (Кельн). М. Кюн много способствовала осмыслению творчества некоренных мастеров – переселенцев из Восточной Европы, тогда как американский исследователь М. Д. Джекоб разработала более подробную классификацию немецких наивов на материале частного собрания Ю. Айзенмана (Бёблинген).

В последние десятилетия XX века много сделано для уточнения терминологического инструментария и методологии изучения наивного искусства отечественными учеными. Вслед за ставшими классикой для

искусствознания нашей страны трудами В. Н. Прокофьева и Г. С. Островского, появились работы о наивном искусстве О. В. Дьяконициной, И. П. Вовка, М. А. Бессоновой, К. Г. Богемской, Ел. И. Кириченко, А. В. Лебедева, В. А. Помещикова, Л. И. Тананаевой, Н. С. Шкаровской, А. Н. Яркиной и др. исследователей, рассматривающих творчество наивных художников в контексте художественной культуры определенного периода. Их интересуют взаимосвязи наивного искусства с социальной жизнью, закономерности его развития, включая всю совокупность вопросов соотношения формы и содержания, стилистических особенностей художественного произведения. Пристальное внимание к природе наива уделила в своем докторском научном докладе К. Г. Богемская⁴, раскрывшая в нем полисемантическую терминологию «наивное искусство», его вариации от «любительства» до «искусства аутсайдеров» и пр. Подход Ел. И. Кириченко⁵ свидетельствует о наличии в отечественном искусствознании постмодернистских тенденций, позволяющих раскрыть в наивном искусстве имманентные культурно-содержательные коды. Закономерным выходом к феномену наивного искусства и творчеству аутсайдеров стала научная конференция 2004 года, прошедшая под эгидой Московского международного фестиваля наивного искусства и творчества аутсайдеров "Фестнаив-2004" (Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, 16 – 17 ноября)⁶.

Культурологический подход к феномену наивного искусства прослеживается в книге А. Н. Рылевой "О наивном" (2005), обобщающей мировой опыт непрофессионального творчества. Однако, в ее работе содержится целый ряд фактических неточностей: например, указанное число

⁴ Богемская, К. Г. Наивное искусство и художественная самодеятельность в России 1920 – 1990-е гг. История и проблема культурных контекстов: науч. докл. ... д-ра искусствоведения. – М., 2003. – С.3–47.

⁵ Кириченко, Е. И. Художественный мир наивной живописи России второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Екатеринбург, 2004. – С.3–20.

⁶ См. «Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы»: мат. науч. конф. / Ответ. за вып. В.И. Грозин. – М., 2004. – 239 с.

немецких музеев наивного искусства явно не совпадает с действительностью (называется лишь один музей). Весомым вкладом в теоретическое изучение наивного искусства стали философские исследования А. С. Мигунова, В. Л. Рабиновича, Н. А. Хренова, Т. Зиновьевой, Т. Вархотова,⁷ в которых дается интерпретация скрытых смыслов наивного произведения, рассматривается проблема маргинальности наивного художника, раскрываются психологические аспекты наивного искусства как «странного» искусства (так его нередко условно обозначают многие исследователи), черты психопатологической экспрессии в нем.

Таким образом, ни в отечественном и в западном искусствознании не существует специальных обобщающих исследований о немецком наивном искусстве второй половины XX века.

Объектом диссертационного исследования является наивное искусство Германии второй половины XX века как одно из значительных явлений европейского непрофессионального искусства.

Предметом исследования становится творчество наиболее ярких и знаковых немецких художников наивного направления 1950-х – 1990-х гг. в его историко-культурном и социальном контексте.

Цели и задачи. Целью данного исследования является анализ особенностей развития наивного искусства Германии во второй половине XX века (преимущественно Западной Германии в силу специфики рестриктивной культурной политики на территории Восточной Германии).

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач: – уточнение и фиксация распространенных дефиниций наивного искусства, их вычленение и историческое обоснование в рамках различных подходов, выявление исследовательского инструментария и критериев оценки наивного искусства.

⁷ Философия наивности / Сост. А. С. Мигунов. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 384 с.; Смолянская, Н. Странные художники – странное творчество: [обзор междун. научн. конф. "Странные художники – странное творчество" (МГУ, 4 – 6 октября 2004 г.)] // Новое литературное обозрение: теория и история литературы, критика и библиография. – М., 2004. – №70(6). – С.425–444.

- рассмотрение национальной художественной традиции в качестве истоков немецкого наивного творчества.
- анализ образных, стилистических и тематических особенностей немецкого наивного искусства второй половины XX века;
- выявление типологии наивного искусства Германии исследуемого периода.

Методологические и теоретические основы исследования. В основу методологии исследования положен принцип междисциплинарного анализа проблемы, заявленной в диссертации. Помимо сравнительно-исторического и традиционного искусствоведческого формально-стилистического анализа произведений наивных художников, автор опирается на методологические подходы, разработанные гуманитарными науками XX века – психологический, открывающий глубинное этическое и эстетическое содержание произведений искусства; структуралистский, позволяющий рассмотреть наивных авторов в качестве отдельного явления, выявить закономерность их творчества; институциональный, фиксирующий произведение наивного искусства в качестве музейного объекта; гендерный, помогающий осмыслить проблему самоидентификации немецкого наивиста.

Научная новизна исследования обусловлена введением в диссертации в научный оборот большого объема нового эмпирического материала, а также осмыслением наивного искусства Германии в качестве характерного явления 1950-х – 1990-х годов, проявившемся с помощью широкого спектра художественных и социокультурных практик. Она заключается в следующем:

- в результате анализа существующих в искусствознании теорий, выявлено несколько подходов к изучению дефиниций наивного искусства (исторический, традиционный, новаторский), на основе которых зафиксировано устойчивое значение термина «наивное искусство» и его различные модификации.
- истоки наивного искусства Германии рассмотрены в широком историческом контексте. Выявлено, что в основе немецкого наива лежит

национальная художественная традиция – народное творчество, вотивное искусство, творчество художников-любителей XVIII – начала XX вв.

– показано, что импульсом для осознания эстетической значимости и открытия наивного искусства в XX веке являются модернистские течения (абстракционизм, экспрессионизм, новая вещественность и др.), доминировавшие в этот период в Западной Германии.

– впервые проводится обобщение эмпирического материала по тематико-содержательному и стилевому принципам, выстраивается типология немецкого наивного искусства 1950-х – 1990-х гг.

– наивное искусство впервые рассмотрено в качестве одного из моделирующих факторов в преобразовании промышленных зон Германии во второй половине XX века, в котором основную роль сыграла политика гуманизации индустриальной среды, направленная на изменение общества и создание нового демократического государства посредством творческой интеграции рабочего класса.

– в работе убедительно доказано что капитал промышленных регионов Германии способствовал формированию художественного рынка, на котором произведения наивного искусства являлись в исследуемый период выгодным вложением денежных средств.

Научно-практическая ценность исследования. Проанализированный материал может быть использован для разработки фундаментальных учебных курсов по всеобщей истории искусств, так и для курсов, связанных со сферой неклассического искусства, в том числе и уральского региона. Результаты диссертационного исследования могут быть полезны для дальнейшей разработки теоретической базы экспериментального искусствознания и методологической основы изучения наивного искусства других национальных регионов.

Рассмотренный в работе опыт государственной культурной политики в Германии по отношению к наивному искусству может быть применен в художественной практике регионов России. К примеру, на Урале, где

преобразование индустриальной промышленной зоны требует организации и проведения мероприятий, повышающих уровень культуры населения и интегрирующих его в современный художественный процесс.

Апробация результатов исследования. Основные идеи диссертации и полученные результаты обсуждались на заседаниях кафедры истории искусств Уральского государственного университета им. А. М. Горького в 2005–2007 гг. Основные положения и выводы диссертации излагались автором в выступлениях на научно-практических конференциях: Первом Международном конгрессе «Толерантность и ненасилие в современной цивилизации» (УрГУ, Екатеринбург, 2002); Весенних искусствоведческих чтениях (УрГУ, Екатеринбург, 2003); Международной научной конференции «Эстетика научного познания» (МГУ, Москва, 2003); Международной научно-практической конференции «Россия и Германия: опыт художественного взаимодействия» (Свердловская областная универсальная научная библиотека им. В.Г. Белинского, Екатеринбург, 2004); Всероссийской конференции «Новое искусствоведение как социальная экспертиза культуры общества потребления» (УрГУ, Екатеринбург, 2005); Международной научно-практической конференции «Ломоносов-2007» (МГУ, Москва, 2007); круглом столе «Маргинальное искусство: его бытование и осмысление» (УрГУ, Екатеринбург, 2007).

Основные идеи исследования были апробированы также при разработке и чтении спецкурса «Наивное искусство: проблемы изучения» для студентов специальности «искусствоведение» факультета искусствоведения и культурологи Уральского госуниверситета им. А. М. Горького.

На защиту выносятся следующие положения:

– Наивное искусство Германии не представляет собой отдельную художественную мастерскую или школу. Это национальное явление, связанное с конкретной историко-культурной средой бытования, проявившееся не просто как феномен искусства с разрозненными субъектами художественного процесса, но как сублимированная социальная структура,

функционировавшая посредством привлечения немецкого общества к культурному творчеству.

– Немецкое наивное творчество проявилось как автономная форма пространственного искусства, организованного и поддерживаемого профсоюзами, государственными и частными предприятиями, музеями с чьей помощью сформировался социокультурный механизм бытования немецкого наивного искусства, включавший выставки, конкурсы и фестивали (Рурский фестиваль), частное и муниципальное коллекционирование, художественные мастерские и объединения.

– Процесс формирования наивного немецкого искусства связан не только с коллективными формами, но сопряжен и с социальным статусом одиночки-маргинала с его уникальным творческим потенциалом, работоспособностью, особым складом психики, повышенной эмоциональной чувствительностью, специфическим миропониманием.

– Локальное разнообразие и отсутствие единого стиля в наивном искусстве Германии второй половины XX века связано не только с яркой индивидуальностью таланта отдельных художников-самоучек, но и с исторической обусловленностью и дискретностью немецкого государства.

Достоверность научных результатов и основных выводов исследования обеспечивается избранными междисциплинарными методологическими подходами, опорой на фундаментальные научные положения зарубежного и отечественного искусствознания, обширную источниковедческую базу исследования, представленную в приложениях.

Структура и объем работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка, включающего 180 наименований. Диссертацию сопровождает приложение, которое представляет собой иллюстрированный каталог работ с биографиями и комментариями художников (178 страниц). Эмпирическая база диссертационной работы составляет более 200 работ представителей наивного направления Германии. Основной текст исследования с постраничными примечаниями – 165 с.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ.

Во **Введении** обосновывается актуальность избранной темы, показана степень ее научной разработанности, сформулированы цели и задачи исследования, определены ее объект и предмет, раскрыта ее научная новизна, научная и практическая значимость, изложены теоретико-методологические основы исследования.

В главе I. **«История осмысления наивного искусства Германии»** автором рассматриваются ряд значимых аспектов, связанных, с вопросами историографии и с интерпретацией основных дефиниций наивного искусства.

В параграфе 1.1. **«Историография немецкого наивного искусства, основные концепции и источники»** анализируется научная литература, посвященная немецкому наивному творчеству. Прежде всего, отмечается отсутствие в российском искусствознании специальных монографических трудов, посвященных исследуемому феномену, недостаточность и фрагментарность западных исследований, ограниченных рассмотрением лишь некоторых аспектов темы или отдельных периодов. Среди последних выделены работы видных немецких специалистов Т. Гроховиака, Р. Цюка, позиция которых определялась тем, что они были не просто исследователями-теоретиками, но также коллекционерами наивного искусства, которым, как правило, свойственны определенные вкусовые предпочтения. Работа Цюка охватывают творчество наивных художников южной Германии, и частично, близлежащей Австрии. Важно, что им были учтены и опубликованы сведения о ценовой политике художественного рынка в данном секторе, приведена конкретная стоимость того или иного продукта наивных мастеров.

Особое место в этом параграфе уделено позиции американского критика и куратора М. Д. Джекоб в каталоге выставки «Наивная и аутсайдерская живопись Германии и живопись Г. Мюнтер» (Чикаго, Музей

современного искусства, 1983), обратившей внимание на связь немецкого наивного искусства с модернистскими течениями первой половины XX века.

На рубеже XX – XXI веков профессиональный взгляд на наивное искусство Германии усложнился. В посвященном этому этапу осмысления немецкого наива разделе анализируется значительное число серьезных научных каталогов выставок и государственных и частных собраний, являющихся важной источниковедческой базой данного исследования. Отмечается, что эмпирический материал в них построен с учетом задач и предпочтений отдельного музейного учреждения или коллекционера. Так, в книге К. Дихтер «Искусство аутсайдеров. Коллекция Шарлотты Цандер» (1999) самое большое частное собрание работ наивных авторов Германии анализируется в более широком контексте искусства аутсайдеров. В каталоге выставки «Наивы – прорыв в потерянный рай» (2001) Ф. Ульрих и Г.- Ю. Швальм акцентируют свое внимание на особенностях социального функционирования наивного искусства, его «способности помогать формированию демократического государства в Германии»⁸.

Важным источником иллюстративного материала для диссертации стали каталоги выставок ведущих галерей наивного искусства (таких, как галерея М. Кюн в Кельне) и крупных международных выставочных проектов (Триеннале наивного искусства в Братиславе «Инсита-97», «Инсита-2000» и др.). В этом же разделе положительно оцениваются информационные ресурсы Интернет: web-сайты ряда немецких галерей (музея Ш. Цандер, галереи Э. и В. Циммер в Дюссельдорфе, художественной галереи и Вестишес музея в Реклингхаузене, Клеменс-Зельс музея в Нойсе), виртуальные варианты ряда периодических изданий (прежде всего, журнала «RAW VISION», посвященного основным направлениям неклассического искусства – <http://www.rawvision.com>), позволившие оперативно воспользоваться актуальной информацией по теме исследования.

⁸ Ulrich, F. Vorwort / H.- J. Schwalm, F. Ulrich // Die Naïve Aufbruch ins verlorene Paradies. Die Sammlung Charlotte Zander. – Wien: Museums Betriebs Gesellschaft mbH, 2001. – S. 9–10.

В параграфе 1.2. «Проблема развития категориального аппарата наивного искусства в современном искусствознании» подчеркивается, что на каждом этапе осмысления наивного искусства терминологическая дискуссия вокруг этого явления оставалась неотъемлемой потребностью научного сообщества. В разделе делается попытка сформулировать рабочее определение «наивного искусства», исходя из понимания его как одной из областей непрофессионального творчества, формируемого мастерами, «не подвергшимися влиянию учебных дисциплин и традиций и происходящих на художественной сцене событий» (Э. Люси-Смит⁹), но обладающего несомненными художественными качествами. Здесь же характеризуются его различные модификации («наив-хобби», «подлинный наив», «самодетельное искусство», «примитив», «аутсайдерство» и др.), которые закрепились в профессиональном лексиконе и нередко используются как синонимы, хотя таковыми и не являются. В работе проведены разграничения этих понятий и обосновано использование применительно к немецкой ситуации именно термина «наивное искусство».

Автором отмечается, что в формировании категориального аппарата, применяемого к области наивного искусства, находили отражение многие процессы, связанные с историческими, политическими и эстетическими изменениями в Западной Европе. Так, в 1930-е годы, в тоталитарную эпоху на первый план выступили аспекты, связанные со сферой дилетантского – самодетельного искусства. Они сменили утвердившиеся в начале XX века представления о наивном искусстве как истинном, первозданном виде творческой активности на понятие самодетельности, с её ремесленными и однообразными признаками (Н. Михайлов). В 1960–70-е годы, в период увлечения Европы и Америки фольклором и различными формами архаического искусства, наивное искусство чаще осознавалось одним из

⁹ Lucie-Smith, E. Naive Malerei / E. Lucie-Smith // Du Mont 's Lexikon der bildenden Kunst. – Köln: Du Mont Buchverlag, 1990. – S.215.

направлений примитива как в отечественном искусствоведении (см. работы В. П. Прокофьева), так и в западном, где В. Хафтман, Э. Хассбекер, Ж. Липман стали говорить исключительно о «наиве-примитиве», а Р. Цюк и Р. Кардинал, на наш взгляд, не совсем точно обозначили наивных авторов «неопримитивистами».

По мере того как западная художественная жизнь во второй половине становилась все насыщенней и разнообразней, терминология наивного искусства приобретала новые формы, выявлявшие расширение непрофессиональной сферы искусства: в начале 1970-х годов появилось определение – «искусство аутсайдеров» (Р. Кардинал, К. Дихтер). Таким образом, в данном параграфе показано, что трансформация терминов, обозначающих наивное искусство, в том числе и немецкое, отражает подвижность и противоречивость художественной культуры XX века в целом, и динамику развития искусствоведческой мысли, в частности.

Глава II **«Художественная природа немецкого наивного искусства второй половины XX века»** посвящена комплексному исследованию немецкого наивного искусства обозначенного периода, его историческому обзору, определению его роли и места в контексте художественной культуры Германии, а также выявлению его характерных культурных особенностей.

В параграфе 2.1. **«Национальная художественная традиция как источник наивного искусства в Германии»** рассматриваются те явления немецкого изобразительного искусства (от средневековья до начала XX века), которые генетически определяют формирование наивного искусства в Германии второй половины XX века.

Отмечается, что одним из первых источников немецкого наива XX века является средневековое искусство, вотивная живопись XVII – XIX веков, а также искусство бидермейера с его интересом к дилетантскому творчеству и патриархальным, идиллическим темам и образам. Многие специфические

художественные качества немецкого наива (декоративность, яркий колорит, различные техники обработки материалов, склонность к использованию библейских сюжетов) выводятся в работе из традиций народного декоративно-прикладного искусства Германии и творчества непрофессиональных мастеров XIX века, уроженцев северо-фризских островов (О. Брарена (1787–1839), К. П. Хансена, Ж. А. Боётиуса и др.), своеобразно преломившемся в наивном искусстве Германии второй половины XX века. Непосредственными предшественниками наивных мастеров стали художники-самоучки межвоенного периода (особенно 1920–1930-х гг.), условно объединяющиеся в определенную творческую группу одного поколения: А. Трильхаз (1859–1936), Ф. Рамхольц (1868–1947), К. К. Теген (1883–1955). Их творчеству в данном разделе диссертации уделено особое внимание – подробно рассмотрены их основные линии творчества, выявлены тематические и стилистические особенности, напрямую связанные с особенностями немецкого наивного искусства второй половины XX века. Далее в диссертации отмечается, что в межвоенный период интерес к наивному творчеству проявили представители основных модернистских направлений в Германии: художники экспрессионисты – некогда входившие в объединение «Синий всадник» (Г. Кампендонк, В. Кандинский, А. Явлинский, А. Макке, Ф. Марк, Г. Мюнтер, П. Клее) и группу «Мост» (Э. Хеккель, Э. Л. Кирхнер, К. Шмидт-Ротлуфф, М. Пехштейн), мастера дадаизма и сюрреализма (О. Панкок, М. Эрнст), «новой вещественности» (О. Дикс, Г. Гросс). Важную роль в развитии немецкого наивного искусства в XX веке сыграли связи с другими национальными школами, прежде всего Франции, Швейцарии, Польши.

Таким образом, рассмотрение в данном разделе истоков наивного искусства Германии позволило выявить особую значимость для его формирования во второй половине XX века, прежде всего, национальных художественных традиций, обусловивших яркость и своеобразие исследуемого в диссертации феномена.

В параграфе 2.2. **«Культурные особенности немецкого наива: институциональные аспекты, критерии оценки»** анализируются социально-политические условия развития наивного искусства в Германии, оказавшейся в ситуации политического раскола. Рассматривается сложение и бытование основных музейных коллекций, стимулировавших творчество наивных художников и способствовавших изменению их социального статуса. Это способствовало уточнению критериев оценки художественно-выразительных признаков наивного творчества.

В диссертации приводятся новые сведения о системе организации выставок и других специальных проектов (конкурсов, фестивалей) немецкого наивного искусства на территории Западной Германии и за ее пределами, позволившими ему войти в международный контекст, в частности, принять активное участие в знаковом для европейского искусства Триеннале наивного искусства «Инсита» (основано в Братиславе в 1966 году словацким искусствоведом Ш. Ткачем, в 1994 году возобновлено К. Черна).

В этом разделе диссертации впервые подробно проанализирован активный процесс институализации немецкого наива, обозначившийся с начала 1960-х годов: рассмотрена организационная и собирательская деятельность муниципальных и государственных художественных музеев (музея Оствале в Дортмунде, Государственного музея земли Шлезвиг-Гольштейн, Клеменс-Сельс-Музея в Нойсе, Вестишес музей и выставочный зал в Рекклингхаузене и др.). Во всех них практиковалось, как правило, собирание отдельных работ конкретных мастеров, и лишь иногда происходило формирование специализированных коллекций. Чрезвычайно значимыми оказались для развития немецкого наивного искусства в эти годы инициативы частных музеев (музея Хаус Кайет в Хайдельберге, Музея искусства аутсайдеров Ш. Цандер в Бёнигхайме) и специальных галерей наивного искусства (М. Кюн в Кельне, Э. Циммер в Дюссельдорфе, С. Зандер в Кельне) 1970–1990-х годов. Отмечена также большая работа Общества

наивного искусства и школы Ар-брют в Ганновере по введению творчества наивных художников в современный художественный процесс.

В работе доказано, что организационная и собирательская деятельность многочисленных музейных и галерейных центров Германии во второй половине XX века реально способствовала активизации и разнообразию художественной жизни немецкого общества, развитию наивного творчества как национального явления искусства, расширению сферы его бытования, включению в художественный рынок.

Следующий раздел диссертации посвящен анализу формирования послевоенной культурной среды в индустриальных регионах Германии (Северный Рейн-Вестфалия, Баден-Вюртенберг и др.), где наивное искусство выполнило важную социально-коммуникативную функцию. В этих регионах успешно проводилась политики гуманизации индустриальной среды, которая была направлена на интеграцию в творческое сообщество представителей предприятий горно-перерабатывающей и машиностроительной промышленности (Ю.Айзенман, Бёблинген). Особую роль имела общественная организация – объединение профсоюзов (DGB), которое занималось, прежде всего, культурно-просветительской и благотворительной работой (например, организация Рурского фестиваля в Рекклингхаузене, стимулировавшего самодеятельное творчество рабочих региона, среди которых были и наивы).

Интересно, что внедрению данной политики гуманизации способствовали представители профессиональной художественной среды: члены авангардистских групп «ZERO» в Дюссельдорфе (О. Пине, Х. Макк, Г. Юкер) и «Молодые западники» («Junge westen») в Рекклингхаузене (Г. Делле, Т. Гроховиак, Э. Шумахер, Г. Сипман, Г. Вердехаузен, Э. Херманнс, их руководитель Ф. Грозе-Пердекамп). Не случайно, благодаря интересу «молодых западников» к творчеству наивных художников, фонд народного искусства в муниципальном музее в Рекклингхаузене был преобразован в отдел наивного творчества.

В следующем разделе главы рассматривается социальный статус немецких наивов, как выражение одной из характерных сторон явления в целом. Проводится анализ форм социально-культурной жизни наивных авторов в Германии исследуемого периода, акцентируется внимание на автономности их творчества, на положении, как правило, маргинала-одиночки. Вместе с тем, отмечено в работе, занятия творчеством для разных мастеров имели разную мотивацию: для одних – это вариант хобби, для других – самодостаточный художественный процесс. В целом преобладал мотивирующий фактор, связанный с социально-компенсирующей функцией творчества, позволявшего наивным мастерам почувствовать свою культурную востребованность в обществе, самоидентифицироваться. В работе выявлены и другие факторы, повлиявшие на мироощущение немецкого художника-наива: дискретность государства, и обусловленное ею локальное разнообразие, полистилистика.

В последнем разделе главы сделана попытка сформулировать основные художественные критерии наивного искусства. За основу критериальной искусствоведческой оценки наивного произведения берется неповторимость и уникальность образного мира конкретного автора. Другие параметры оценки выстраиваются в определенную систему (опираясь на концепцию Ел. И. Кириченко): фундамент составляет сюжетно-тематический комплекс (оригинальность выбора темы, психологизм характеров, занимательность фабулы, воплощение событийного ряда, самобытность и непосредственность видения форм окружающего предметного мира, предпочтение «автобиографическим» или религиозным сюжетам). Крайне важны «пространственно-временной код произведения» и возможности художественно-выразительных средств (они определяются выбором материалов, техники, использованием как элементов языка академического искусства, так и более условных приемов деформации, локального цвета и пр.).

В третьей главе **«Типология наивных художников Германии второй половины XX века»** основной корпус произведений «наивных» мастеров Западной Германии (52 художника, 225 работ) анализируется с тематико-содержательных и формально-стилистических позиций: выявляются основные творческие группы, объединенные не только определенной иконографической общностью, но и близостью художественного языка. Отмечается недостаточность исключительно тематико-содержательной классификации, как правило, применяемой к творчеству наивных художников (см. работы А. Порибны, Ш. Ткача). В связи с этим, типологический ряд немецких наивов в диссертации дополняется введением формально-стилистических, социальных принципов классификации («экспрессионисты», «пограничники» и др.). Впрочем, даже введение этих дополнительных признаков не исчерпывает всей типологической сложности и разнообразия немецкого наивного искусства XX века, требующего дальнейшего изучения и уточнения.

В параграфе 3.1. **«Основные тематические линии немецкого наивного искусства»** анализируется сюжетно-тематическая общность наивных мастеров Германии, прослеживаются наиболее яркие и отчетливые типологические ряды, выявляются особенности художественного языка, присущие немецким мастерам. Разумеется, в творческой практике редко случается, что художник сохраняет приверженность исключительно одной тематической линии, но в данном случае в работе сознательно упрощены некоторые сложные переплетения тем и образов с целью обозначения доминирующих типологических признаков в целом.

Особое внимание уделено творчеству представителей т.н. «библейской» линии, основанной художниками довоенного поколения А. Трильхазом и К. К. Тегеном. Во второй половине XX столетия К. Казмерчак, Э. Бёдекер, Ж. Абельс, Д. Хеннеке и другие представители этой линии создали на основе библийской свою собственную мифологию. Внутри нее выделены мастера, подвергшие канонические библийские

сюжеты своего рода еще большему «отстранению» введением приемов иронии и гротеска (В. Эллис, И. Бок, Е. Блюм), а также те, кто, напротив, их «одомашнивает», придает интимное звучание (Л. Крайтмайер, Г. Краусс, М. Эннулат, Ф. Клеавка).

Далее в работе подробно анализируется т.н. «бидермейеровская» линия, представители которой рассматривают глубинный срез национальной культуры Германии, патриархальный уклад жизни. В рамках этой линии обособляются художники «традиционалисты» (М. Ландсберг, М. Зайферт), тщательно воспроизводящие, прежде всего, сельские обряды и праздники (В. Эллис, М. Раффлер, Л. Крайтмайер), а также «мастера реальности», для которых характерны особая точность и детализированность изображения сюжетов городской жизни (визуализация грёз в работах К. Хертманна, архетипы семейной жизни М. Кунерт и С. Маркс, мотивы путешествий в пейзажах Р. Ландзидель-Айкен, Д. Лёбель-Бок, цветочные идиллии Ф. Войгт, повседневный быт рабочих (Г. Дикман, К.-Х. Тевиссен, Г. Шиллинг). Характерно, что большая часть художников «бидермейеровской» линии, воспевающих идеалы домашнего очага и счастья – женщины.

Отдельно в этой главе рассматривается группа «историков» («историческая линия»), пренебрегающих повседневной действительностью. Их больше занимает реконструкция утраченных исторических эпох (Р. Штапель), коллажирование вымышленных ландшафтов, любовно «собранных» из исторических реалий (Ф.-Й. Гриммайзен, Х. Зедлик), театрализация повседневных мотивов (Папс /Вадельмар Руше, Ян ван Верт).

В особую группу выделены т.н. художники «фантасты» («фантастическая линия»), для которых характерны склонность к созданию «сказочных миров», увиденных простодушным детским взглядом (Э. Грамс, М. Эннулат), фантаσμαгоричность и демоничность образов (У. Шмидель, М. Валериус), умение придать обычным интерьерам и пейзажам «ирреальный» или «символический» характер (М. Шехль, Э. Штерн, Э. Оденталь).

В работе отмечается, что неизменно любим наивными мастерами Германии анималистический жанр, приобретающий характерный оттенок, который позволяет обозначить таких художников «наивными естественниками», превращающими привычные изображения животных в забавный условный бестиарий (Й. Марк, Р. Хилле). Наконец, в этом разделе выделяются также наивные «экспрессионисты», озабоченные экзистенциальными проблемами человеческого бытия (Ф. Герлах, К. Мэдер).

В конце раздела затрагивается деятельность т.н. "псевдонаивов", для которых условность и наивность художественного языка, упрощение пространственных и цветовых приемов является формой сознательной стилизации (С. Гарде, М. Клосс, М. Зель).

Завершает главу параграф 3.2. **"Особенности художественного языка искусства пограничников"**, в котором проанализирована еще одна типологическая линия немецкого непрофессионального искусства, обозначенная как «пограничная» («Grenzgänger»), занимающей промежуточное положение между наивным искусством и ар-брютом. Немецким художникам-«пограничникам» присущи необычность и изобретательность творческого метода, сочетание письма и рисунка (Тео, В. Хубер); любовь к «бросовым» материалам (сломанной мебели, металлолому, всяческому мусору), рубленным и грубым геометризованным формам (В. Тойхер, Г. Шмидт), ироническое обыгрывание социально-политических событий современности (Й. Виттлих).

В заключении подчеркивается, что комплексное рассмотрение наивного искусства Германии позволило определить его место в общем контексте искусства XX века, подвести итоги диссертационной работы, сделать основные выводы и перспективы дальнейших исследований.

Основные результаты исследования:

– Междисциплинарное изучение наивного искусства Германии обогащает классическое искусствознание, способствуя более углубленному рассмотрению его различных аспектов – закономерностей творчества,

характера художественных коммуникаций, особенностей функционирования художественных ценностей и специфики восприятия искусства.

– В данной работе используется термин «наивное искусство», потому что он наиболее емок и содержателен, кроме того, вбирает первоначально историческую традицию, которая строго разделяла так называемый «исторический примитив» и «наивное творчество» (хотя сегодня все чаще встречается термин «искусство аутсайдеров»).

– Модель наивного искусства Германии во многом определяют тенденции исторического развития страны. Наивное искусство в 50-е – 90-е годы XX столетия становится неотъемлемой структурой немецкой культуры. Наряду с социокультурным осмыслением данного направления непосредственно решаются художественные задачи, а именно, достаточно подробно рассмотрен процесс формирования наивного искусства Германии в широком историческом контексте. В ходе исследования выявлено, что в основе немецкого наива лежит национальная художественная традиция (народное творчество, вотивное искусство, творчество художников-любителей XVIII – начала XX вв.

– Наивное искусство Германии представляет собой яркий пример инновационного обмена в искусстве как способа валоризации (определение Б. Гройса) явлений, находящихся до определенного времени вне зоны интереса профессионалов. В Германии именно художники-авангардисты 1960-х гг. дюссельдорфской группы «ZERO» (О. Пине, Х. Макк, Г. Юкер), отказавшись от академических критериев искусства, много способствовали введению творчества мастеров-самоучек (Э. Бёдекера, Й. Виттлиха, Ян Ван Верта, К. Мэдера) в европейский художественный контекст.

– Отличительной особенностью немецкой культуры в XX веке является интегрирование наивных художников в общий художественный процесс. Трудно переоценить созидательную роль реальных институций – национальных музеев, галерей – в развитии и популяризации творчества

мастеров этого направления. Немецкие наивы становятся своего рода мощным механизмом национальной идеи. В период кризиса современной культуры, т.н. «дегуманизации искусства», творчество наивных мастеров Германии конструирует целостный мир.

– Классификация немецких наивных художников проведена не только по распространенному в мировой практике содержательному принципу («библейская», «бидермейеровская», «фантастическая» линии), но и с использованием формально-стилистических («экспрессионисты») и социальных аспектов типологии («пограничники»).

– В диссертации впервые обобщен и наглядно представлен обширный национальный материал истории искусства XX века, который позволяет переосмыслить традиционные подходы и критерии оценки наивного искусства в целом.

СПИСОК РАБОТ, ОПУБЛИКОВАННЫХ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статья, опубликованная в ведущем рецензируемом журнале, определенном ВАК:

1. Современное наивное искусство Германии: проблемы изучения // Известия Уральского государственного университета, 2004. № 34. Сер.2, Гуманитарные науки. Вып. 8. С.230–238.

Статьи, тезисы, опубликованные в других научных изданиях:

1. Болезнь как искусство: эстетическая переориентация // Эстетика научного познания: материалы междун. науч. конф. 21 – 22 октября 2003. – Москва: Современные тетради, 2003. – С.74–75.
2. Наивность на вес и вкус: искусство XX века // ZA ART: журнал создателей и потребителей искусства. – Екатеринбург: Изд-во УРГУ, – №2. – декабрь 2003. – С.10–12.
3. Наивное искусство Германии: политика гуманизации индустриальной среды // XIV междун. науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых "Ломоносов". – Москва: Изд-во МГУ, 2007. – С. 165.

Отпечатано в ИПЦ «Издательство УрГУ»
620083, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Подписано в печать 10.10.2007. Формат 60x84/16
Бумага офсетная. Тираж 100 экз. Заказ №174

